Grandes escritores latinoamericanos

35 Manuel Puig



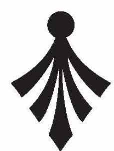
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Preguntas" (esmalte y óleo sobre madera, 1975) de Carlos Puig (artista plástico, administrador de las obras de su hermano Manuel). Máscaras, lenguajes sociales que recubren el rostro y voces propias del sujeto suenan y se confabulan para poner en cuestión el interrogante sobre la identidad



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Silvia Delayel
Claudia Kozak

Agradecimiento al señor Carlos Puig y a la sra. Graciela Goldchluk
por el material gentilmente ofrecido del archivo de Manuel Puig

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Pablo Montepagano
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

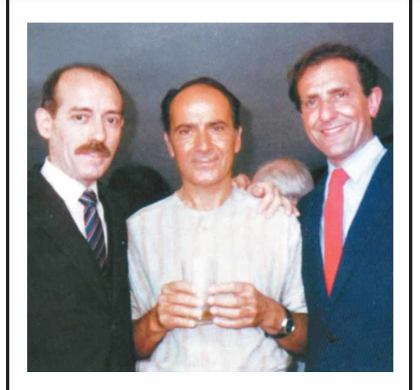
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Manuel Puig



LA ESCENA AMERICANA

En 1969, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig es finalista, en España, del concurso de novela Seix Barral y, en una encuesta realizada por la revista literaria argentina *Los Libros*, es canonizada como la mejor novela del año. Al mismo tiempo, la prestigiosa editorial francesa *Gallimard* publica *La traición de Rita Hayworth* –un año después de que en Buenos Aires lo hiciera *Jorge Álvarez*, con escasa repercusión por parte de la crítica– y *Le Monde*, en su balance anual, la menciona como una de las mejores novelas 1968-69. Desde 1965, los originales de *La traición...* habían sufrido un periplo frustrante que empezara cuando el editor Carlos Barral dictaminó en el concurso "Biblioteca breve" que no era una novela "como debía ser", y cuyo punto álgido fuera la anulación del contrato de publicación con *Sudamericana*, cuando –ya en pleno proceso de edición– un linotipista advirtiera "obscenidades" que podían acarrear problemas con el gobierno del general Onganía. Pero, en 1969, la obra de Puig parece haber alcanzado cierta aceptación mundial ya que, a nuevas formas de pensar el arte y a un desarrollo cada vez más globalizado de los medios masivos, se suman movimientos juveniles revolucionarios que proponen modelos políticos alternativos. La admisión de "los nuevos géneros", en su doble sentido, parece haber sido el clima en que la narrativa de Puig puede sustentarse: como una suerte de respuesta internacional a aquellas "obscenidades" ya denunciadas, tiene lugar la "Revuelta de Stonewall", en Nueva York: la policía hace una redada en un *pub* frecuentado por homosexuales y la gente toma las calles en defensa de su libertad de elección sexual. La vergüenza histórica de esta minoría es suplantada por el orgullo y nace el "Gay Liberation Front", análogo al movimiento contra la discriminación racial de los afronorteamericanos, cuyo grupo más ofensivo fue el de las "Panteras negras": "gay power" y "black power" fueron las consignas de estos grupos sistemáticamente relegados, que ahora pedían igualdad de derechos civiles. En Argentina, sin embargo, el límite entre lo decible y lo no decible era, cuanto menos, lábil: cuando en 1973 *Sudamericana* publica *The Buenos Aires Affaire*, se secuestra la edición de las librerías; en 1976, la dictadura prohíbe *El beso de la mujer araña*. En el campo literario, su narrativa puede recorrerse como una elección extrema de estrategias y materiales de escritura que pone en jaque la "legibilidad" en tal horizonte de expectativas. Por eso, las trabas de recepción estética son análogas a las del ámbito de la moral y la política. Sus primeros libros fueron leídos en el país como textos menores sin un trabajo consciente y riguroso. Ángela Dellepiane dice que sus libros "son gustosos, emotivos, humorísticos, pero desiguales en su construcción narrativa. De aquí a ser creaciones literarias, hay mucha diferencia". Este juicio, luego revisado, provendría de una constatación acertada que el crítico español Pere Gimferrer hace en 1976: "Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria". Esto le da, según Gimferrer, su radical originalidad, su diferencia absoluta "casi con toda la literatura". Pero ya en esos años, Josefina Ludmer, una voz local más vidente que la de Dellepiane, observa que las novelas de Puig "dominan, con un peso aplastante, el panorama literario argentino de los últimos años (*Revista Latinoamericana*, 1973). En la actualidad, la crítica señala la independencia con la que Puig emprendió un proyecto literario, libre de la sombra terrible de Borges que marcó la escritura de los narradores argentinos a partir de los '60. Desde hace dos décadas, Puig es uno de las figuras centrales del canon literario latinoamericano, vinculado a la narrativa de los cubanos Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, por el empleo literario de subproductos de la cultura popular y masiva.



Manuel Puig junto a Guillermo Álamo y el crítico de cine argentino Claudio España





En la intimidad del hogar, los padres Baldo y Male; de pie, Manuel y su hermano Carlos en brazos



"Roma. Sin trabajo en cine. (...) Pensé un nuevo guión en español. (...) Planeé escribir una descripción de cada protagonista. (...) pero no sabía cómo escribir esa descripción. De repente pude oír casi claramente la voz de una tía mía. (...) La descripción de mi tía, que debía ocupar una página, ¡ocupó veinticinco! (...) Era todo en primera persona, y ya no había duda, a partir del segundo día, de que se trataba de una novela". Los diarios de Puig dan cuenta de su inicio como novelista, en 1962, y ponen como plataforma de lanzamiento de la escritura la memoria de los murmullos de las conversaciones triviales de las mujeres de su infancia. Son esas voces femeninas las que acuden en su ayuda para transformarlo en escritor y descentrar su proyecto de trabajar solamente para el cine. Manuel Puig había nacido el 28 de diciembre de 1932, en General Villegas, pueblo de la provincia de Buenos Aires adonde su madre, farmacéutica graduada en la Universidad de La Plata, se trasladara después de su casamiento con un comerciante de esa zona. La única resistencia a la rutina de esa vida provinciana es ejercida por las películas de cine argentino y hollywoodense que se estrenaban en la sala pueblerina, en cuyos vericuetos imaginarios Puig niño entrevé otras formas de existencia y una posible evasión de su realidad. En la adolescencia, de la soledad de la escuela secundaria, pupilo en Buenos Aires, solo lo salvan las matinés dominicales –donde descubre que existe "otro cine", el europeo, "de autor", protagonizado por actores que no son "estrellas"– y la lectura de los novelistas en boga en los años '40: Jean Paul Sartre, André Gide, Herman Hesse. Por entonces, toma la decisión de estudiar cine en el exterior y, para ello, aprende francés, inglés e italiano, "las lenguas del cine". En 1956, arriba a Italia, becado como mejor promedio de su promoción en los cursos de italiano, y accede a Cinecittà, complejo estatal compuesto por una escuela –el "Centro Experimental"– y por estudios de realización fílmica, con el objeto de seguir la carrera de guionista. Intenta insertarse, con poco éxito, en la industria cinematográfica y, tiempo después, viaja a Londres y a Estocolmo, donde escribe sus primeros guiones. De vuelta en Roma, hace un descubrimiento decepcionante: "Odiaba trabajar en un equipo de filmación". La meta del cine queda desplazada a un segundo plano por la literaria, cuando –entre 1962 y 1965– escribe su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*. Luego del éxito de *Boquitas pintadas*, sus dos libros ingresan en un circuito de traducciones, ediciones, éxito de venta y de crítica, en Europa y Estados Unidos. En 1973, publica su tercera novela, *The Buenos Aires Affaire*, que subtitula paródicamente "novela policial", donde revisa la violencia del machismo y de las prácticas sexuales. Durante el gobierno de Héctor Cámpora (1973), se entrevista con los presos políticos recién liberados por el presidente democrático, para documentarse sobre la vida en las cárceles argentinas, con vistas a la redacción de *El beso de la mujer araña*. El texto se concretará durante el exilio mexicano de Puig, iniciado forzosamente tras la renuncia de Cámpora, debido al avance de la facción de derecha dentro del gobierno peronista y las amenazas de la Triple A sufridas por su familia. La novela será publicada en Nueva York, en 1976. En viajes periódicos que realiza a la Argentina, se relaciona con algunos miembros de la revista *Literal* (1973), como Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Germán García, a los que lo unen principios estéticos: la incorporación masiva en los textos de formas discursivas subculturales, el cuestionamiento de la institución "litera-

tura" y la ruptura con las técnicas de la representación realista. Pero mientras aquellos buscan opacar la claridad del referente mediante métodos de exacerbado extrañamiento, Puig atrae deliberadamente al lector hacia dominios desconocidos, llevándolo de la mano de las voces comunes que pululan en sus textos, sin frustrar las expectativas de lectura. El de Puig es un trayecto más imperceptible, sutil; no una ruptura ostensible con las reglas del lenguaje y la representación. A lo largo de los años, Puig llevará una vida signada por el nomadismo, con residencias temporarias en Nueva York, Brasil y México. Las cartas que enviaba a su familia sobre las peripecias en el mundo del cine, su conversión y desarrollo como escritor están compiladas en *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962); Tomo 2. Cartas americanas (1963-1983).* Su espíritu cosmopolita lo convierte en viajero incansable por diversos continentes, convocado sin pausa a participar de congresos y coloquios, o contratado como guionista por editoriales y productoras de cine y teatro. En esas travesías, entabla vínculos con figuras del cine y la literatura como el director de fotografía español Néstor Almendros o el escritor cubano Severo Sarduy, que se convierten en amigos personales. Poco a poco, combinará definitivamente su labor de novelista con la de guionista cinematográfico y teatral. Sus comedias musicales y textos dramáticos se estrenan o editan en diversos países: entre ellos, la versión teatral de *El beso de la mujer araña*, cuyo exitoso periplo culminará en las salas de Brodway. Toda su producción dramática, incluyendo la inédita *Un espía en mi corazón* y las obras mexicanas *Amor del bueno* y *Muy señor mío*, será publicada en un tomo de *Teatro completo* de próxima aparición. Esta labor creativa se conjuga con adaptaciones cinematográficas de textos literarios ajenos, como la de *El lugar sin límites* del chileno José Donoso, o la del cuento "El impostor" de Silvina Ocampo, ambas para el cineasta mexicano Arturo Ripstein. Este último guión –que da lugar al film *El otro*– es fuertemente retocado sin la autorización de Puig quien, para demostrar la distancia entre este texto y el suyo, no solo retira su nombre de los créditos del film sino que publica su versión original con el título *La cara del villano*. Simultáneamente, ha ido completando, a lo largo del tiempo, su relevante producción narrativa, con las novelas *Pubis angelical* (1979) –de temática feminista, donde debate sobre los géneros desde el punto de vista del psicoanálisis lacaniano–; *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980); *Sangre de amor correspondido* (1982); *Cae la noche tropical* (1988, Premio Nelson Rodrigues, en Brasil, donde vive desde 1980) y un libro de relatos escritos en italiano: *Los ojos de Greta Garbo* (1990). Los procesos de traducción de todos estos títulos rubrican el método obsesivo y minucioso de trabajo de Puig, que se reúne con sus traductores durante jornadas intensas de labor conjunta y revisa cada palabra elegida en otra lengua. La misma minuciosidad es observable en sus manuscritos, donde abundan tachaduras, varias versiones de una misma escena y comentarios en los márgenes. Algunos de sus libros fueron adaptados para el cine y filmados con diversa eficacia: en 1973, Leopoldo Torre Nilson dirigió *Boquitas pintadas*; en 1982, Raúl de la Torre filmó *Pubis angelical* –con cuyo guión Puig manifestó un rotundo disenso–; y en 1985, Héctor Babenco dirigió *El beso de la mujer araña,* que obtuvo varios premios de la Academia de Hollywood y catapultó al escritor a una fama masiva. A partir de los '80, Puig alcanza la cumbre de su consagración: dicta conferencias en universidades de Europa, Latinoamérica y EE.UU., recibe el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Aberdeen, la crítica académica lo elige una y otra vez como objeto de estudio e investigación y colabora con asiduidad en revistas y periódicos internacionales –el libro *Estertores de una época, Nueva York 78* (1993) compendia sus artículos periodísticos sobre cine–. En 1989, deja Brasil para instalarse en su residencia final, Cuernavaca (México), donde muere, el 22 de julio de 1990, de un paro cardíaco, luego de una intervención quirúrgica en las vías biliares.



Manuel y su madre, Male, recorriendo Venecia, en uno de los muchos viajes que realizaron juntos






"Marilyn" (serigrafía, 1967) del artista plástico estadounidense Andy Warhol, uno de los fundadores del arte pop

PULSACIONES DE LA VOZ

Manuel Puig inventa un lugar excéntrico para su literatura; se posiciona y desde ahí su obra exige ser leída hoy, a pesar de que ha sido erigido al centro del canon. En primer lugar, porque se confiesa no heredero de la alta tradición literaria y sí de la estética de masas. En segundo lugar, porque los géneros menores, relegados y discriminados por la mirada "oficial" sobre el arte, son los materiales que construyen sus textos y, en este sentido, son una metáfora de cómo se dirime la centralidad y la marginalidad de todo lo existente: sexos, géneros, etnias, sensibilidades, productos artísticos, ideologías políticas. Los personajes de Puig son tan "menores" como los géneros que elige como matrices novelescas y unos y otros son colocados por el escritor como núcleo de su programa narrativo. Los subgéneros del folletín y el melodrama así como el lenguaje del cine comercial son sometidos, sin embargo, a una reescritura que acude a procedimientos experimentales. Por ejemplo, la ausencia de narrador: no hay una voz que permanentemente conduzca el relato sino un haz de voces que, mediante la oralidad o la escritura, hacen avanzar

HISTORIA DEL ARTE

Es bueno porque es horrible

El fin de los años '50 y el comienzo de los '60 horadaron el concepto clásico de arte, en tanto replantearon las nociones de "belleza" y "gusto" y hallaron otros caminos para crear y leer los productos que la "alta" cultura definía como *kitsch.* Lo kitsch, el "mal gusto" en arte, consiste en la fabricación e imposición de un efecto predeterminado sobre el consumidor, de modo que se le ofrecen estilos estereotipados, de fácil reproducción –clichés–, con el objeto de asegurar una recepción siempre idéntica y, por lo tanto, la certeza de que serán vendibles y exitosos: frases, melodías o imágenes ya cargados de sentido –música para conmover, planos cinematográficos para hacer llorar–. El destinatario no se ve involucrado en una operación de descubrimiento activo sino en una receta que él no ve como tal: el kitsch es, así, una mentira artística; un arte falsificado que se propone para un público que desea participar de los valores de lo bello y convencerse a sí mismo de que disfruta de una experiencia estética privilegiada, pero que, en verdad, no necesita realizar ningún esfuerzo para lograrlo. La cultura de masas hace pasar estos subproductos por arte y son recibidos con seriedad e ingenuidad. Estas formas estéticas, al ser convencionales y codificadas siempre de igual modo, pueden ser fácilmente copiadas y dan lugar al *pastiche*: escribir, pintar, actuar "a la manera de". La cultura masiva tiende a borrar la noción de autor porque realiza una producción seriada, vale decir de objetos "de molde". En medio del reinado de esta cultura, surge la vanguardia del *arte pop*, hacia 1961, en Estados Unidos. El *pop* recurre a temas de la sociedad de consumo –pinta carteles, botellas, rostros de "estrellas", cortinas de baño– y a técnicas de la producción mecánica, típicas del arte comercial: imita la cosa simulando que no hay artificio ni subjetividad creadora. Así, la foto publicitaria de Marilyn Monroe para la película *Niágara* o las latas de sopa *Campbell* son reproducidas por Andy Warhol mediante sofisticados procedimientos plásticos. A la inversa del *kitsch*, que hace creer al público que es arte lo que no lo es, el artificio del *pop* consiste justamente en re-trabajar artísticamente íconos de la cultura de masas simulando que no se los trata de ese modo. *Marilyn* (1964), por ejemplo, es una serigrafía y pintura acrílica sobre tela, producto de un recorte de la foto de la diva según los deseos del pintor, con la que se hizo una pantalla serigráfica sobre película en blanco y negro. La tela se recubrió con emulsión fotosensible para que las partes expuestas a la luz se endurecieran y la tinta solo pudiera pasar a través de innumerables pequeños puntos. Otra forma de diálogo con la cultura de masas es la llamada sen-

la historia al ritmo de sus modulaciones, tonos, ritmos y estilos. En *La traición de Rita Hayworth*, son los diálogos de la familia del niño protagonista –Toto– o los monólogos de Toto mismo. En *Boquitas pintadas*, las cartas que van y vienen; el fluir de la conciencia de Nené o Juan Carlos; los distintos géneros que cruzan el espacio social, yuxtapuestos al modo de escenas cinematográficas. En *El beso de la mujer araña*, el diálogo entre Valentín y Molina, pautado por la extensa narración de películas de este último, o los informes policiales. El narrador, que arma y dispone, permanece escondido y solo se deja ver en algunos chispazos: en los títulos de capítulo de *La traición...* (“Toto, 1942”) y, en *Boquitas Pintadas*, en ciertas descripciones de lugares, objetos y acciones, al estilo del objetivismo francés: un ojo-cámara que finge neutralidad ante lo observado. El procedimiento central de estas novelas consiste en un cruce y una lucha de lenguajes y discursos, escasamente concebibles como literarios fuera de la complejidad que adoptan en el interior de las obras: cartas, necrológicas, relatos orales, ejecutorias o declaraciones policiales, notas al pie pseudocientíficas. Siguiendo los principios del *arte pop*, conforman un *pastiche* –una imitación de estilos ajenos– y producen la ilusión de la borradura de la figura de autor –y su *alter ego* ficcional, el narrador– así como simulan no ser literatura sino géneros seriados que se entraman. Sobre esa estructura con narrador virtual, Puig organiza las tramas: en *La traición...*, la búsqueda de la identidad de Toto, desde su niñez, a partir de la vinculación con la figura materna que connota la calidez, la ternura, pero también el sometimiento al poder de la masculinidad; y en conflicto con el padre, que representa la violencia y la represión propias del rol asignado socialmente a la masculinidad; siempre en tensión con las miradas que lo dibujan desde fuera, que lo marcan no como él quiere ser sino como los otros lo ven o quieren que sea. Las tramas propias de la novela sentimental –ese conjunto de narraciones dirigidas a las clases populares, de estética melodramática y visión maniquea del mundo que a principios del siglo XX alcanza máximo consumo– se condensan en los conflictos de *Boquitas pintadas*. El subtítulo –“folletín”– así como la división interna en “entregas” indican el modo en que originalmente Puig pensaba publicar el texto. Se trata de una



sibilidad *camp*, que consiste en consumir ciertos objetos de la “subcultura”, signados por el exceso de artificio, lúdicamente, poniendo en primer plano la sensibilidad, el placer y la fruición del gusto por lo recargado. Optar por lo *camp* es mirar el mundo como fenómeno estético, pero no definido en términos de belleza sino de grado de artificio, sensualidad o estilización. Desde esta óptica, son recuperados muchos objetos que, si se los toma desde un punto de vista serio, son *kitsch*. Esta mirada sobre el mundo cultiva el amor por lo no natural –lo exagerado, la gestualidad hiperbólica de la estrella de melodrama, lo andrógino y travesti– y, por lo tanto, hace culto de la metáfora de “la vida como teatro”. Quien elige lo *camp*, aunque conoce bien la diferencia entre “alta” y “baja” cultura, no hace distingos entre el objeto único y el de reproducción masiva: no siente la náusea de la réplica, de la producción en serie, de la copia, sino que puede apreciar la vulgaridad. Se deleita, en vez de emitir juicios estéticos. Como resume la norteamericana Susan Sontag en *Contra la interpretación y otros ensayos*, la sensibilidad *camp* es la consciente “victoria de la forma sobre el contenido, de la ironía sobre la tragedia, de la estética sobre la moral. Es ser frívolo respecto de lo serio. (...) Es la respuesta a cómo ser dandy en la época de la cultura de masas”.



“Rubias de New York” del artista plástico argentino Daniel Kaplan. En el tango de Gardel-Le Pera están inspirados el título y muchos de los epígrafes de las “entregas” de Boquitas pintadas





Alfredo Alcón y Cipe Lincovsky, en una escena de la versión cinematográfica de Boquitas pintadas, *de Leopoldo Torre Nilsson*

historia de amores y traiciones, donde se cruzan triángulos pasionales y sentimientos no correspondidos, en Coronel Vallejos, pueblo imaginario de la provincia de Buenos Aires que remeda la forma de vida de su natal General Villegas. Los personajes, sin embargo, son una deformación de los estereotipos del folletín. Juan Carlos es una parodia del galán: buen mozo, pero enfermo de tuberculosis; seductor de mujeres pero "vividor" –e, incluso, abusador de una menor–. La mujer con la que vive la más fuerte pasión –Mabel– nunca piensa en formalizar la relación; la novia que lo ama, Nené, se casa con un hombre mediocre a quien detesta, por temor a que Juan Carlos le contagie su enfermedad. El texto no opera, a diferencia del folletín, como vehículo de evasión de una realidad opaca ni como solución imaginaria a una ausencia de justicia social en la realidad. En *El beso de la mujer araña*, los protagonistas son dos hombres al margen del sistema legal: Molina, un homosexual acusado de pederastia, y Valentín, un viril guerrillero, que comparten una celda, expulsados por un sistema que descarta todo elemento conflictivo y diferente. Las tramas del melodrama están desplazadas a los argumentos de películas hollywoodenses y nazis que Molina le cuenta a Valentín para alejarse mentalmente del encierro. En el diálogo puro, los personajes alcanzan mutua comprensión y se unen en un pacto sexual/político que conduce a Molina a optar por una muerte trágica para ayudar políticamente a

PRÁCTICAS CULTURALES

Documento y literatura

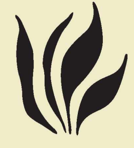
SILVIA DELAYEL

En *La crisis del mundo burgués*, José Luis Romero afirma que buena parte de la novelística contemporánea debe su éxito a su innegable valor analítico y documental, porque se empeña en describir "situaciones", y no tanto las que derivan de las eternas tendencias de la naturaleza humana como las que provienen de las contingencias de la vida social y espiritual de nuestro tiempo. En el afán de desentrañar el valor documental de *Boquitas pintadas*, es interesante constatar que varios de los textos propios de los medios masivos que se incluyen en la novela pueden rastrearse en periódicos y revistas de la época en que se sitúa la historia de Puig, que fueron editados en General Villegas y que hoy se conservan en la Biblioteca Pública Municipal y Popular "Domingo F. Sarmiento" de esa ciudad. Evidentemente, Puig había conocido esas publicaciones, de las que se nutrió para realizar el retrato de la pequeña burguesía, con su hipocresía, sus tabúes, las marcadas diferencias sociales. Un ejemplo del efecto de realidad buscado está en la primera entrega de la novela, cuando se describe la fiesta de la primavera en el Club Social, de la misma manera que lo hace una nota publicada en el número 1 del Villegas Ilustrado, *Revista Gráfica Mensual*, de septiembre de 1946. El título del artículo señala que "En una brillante reunión, efectuada en los salones del Club Social Sportivo, fue elegida la Reina de la Primavera". Ilustra el texto la foto de Norma Ortea, Miss Primavera 1946. "La bella y gentil figurita" luce, orgullosa, la flamante banda así como su corona. En el número de octubre del mismo año, una publicidad sobre una gran tienda llama la atención. En el aviso, ilustrado con un dibujo del frente de la imponente tienda con varios escaparates, se lee: "Toyos & Cía. La gran tienda de esta Ciudad, barato argentino presenta las últimas novedades para primavera –verano 1946-47.¡Visítela! General Villegas". *Al barato argentino*, en la novela, se llama la tienda donde Nené trabajó como empaquetadora, típica sucursal de "grandes tiendas" que medraban vendiendo artículos de mediana calidad a la pequeña burguesía naciente que residía en el interior. Por otra parte, Puig incluye una publicación histórica: *Mundo Femenino*, de 1936. En la descripción del dormitorio de Mabel, en la "tercera entrega", el narrador relata que, en un cajón del ropero, debajo del pa-

Valentín, así como antes este ha aceptado una relación homosexual con Molina para satisfacer su soledad. En un marco de novela realista de denuncia política, ambos hombres terminan actuando como heroínas de melodrama: “yo creo que [Molina] se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película”. En el gesto de aceptación del otro/ lo otro, ambos se completan como humanos y se vuelven más transgresores de lo que eran antes de conocerse.

DISTANCIA IRÓNICA, SENSIBILIDAD PROSCRIPTA

Las novelas de Puig apuestan al límite estético: se aferran con deleite a la cultura *kitsch* y describen ostensiblemente el mal gusto que emana de los códigos de esa misma cultura. El juego nunca se resuelve y, por eso, sus obras abrazan la sensibilidad *camp*: goce lúdico ante lo que se sabe “feo”. Los procedimientos son diversos: en *Boquitas pintadas*, cuando a veces asoma el narrador, su supuesta distancia objetiva produce un efecto humorístico, debido a la acumulación y minuciosidad descriptiva con que se detiene placenteramente en los detalles que la “alta” cultura considera *kitsch* y que la pequeña burguesía consume como bellos: “Álbum de fotografías: las tapas están tapizadas con cuero de vaca color negro y blanco. Las páginas son de papel de pergamino. (...) las carillas de la derecha están encabezadas por una inscripción impresa: (...) ‘Aquí nací, pampa linda...’, ‘A la escuela, como Sarmiento’ (...) ‘Noviando con las chinitas’ “. Las apariciones sutiles de la voz narrativa en los encabezamientos de *La traición de Rita Hayworth* operan como otro recurso de esta índole –“Concurso anual de composiciones literarias” o “Cuaderno de pensamientos de Herminia”–, que ponen en jaque los clichés literarios. En *El beso de la mujer araña*, el contrapunto entre Valentín y Molina deja al descubierto la estrategia de Puig: mientras Molina narra con deleite la trama de la película en que la francesa Leni se enamora de un oficial nazi que ocupa su patria, Valentín lee el film desde la racionalidad de un universitario marxista: “–Sí, [responde Molina al enojo de Valentín] ya sé que [los maquís] eran los patriotas, pero en la película no. (...) –Yo no te entiendo. (...) –Es que la película era divina y para mí la película es lo que me importa”. Entre los dos personajes queda develada la relación dual que Puig establece con los productos de la subcultura: es, a la vez, un lector como Molina y un lector como Valentín; puede



pel blanco clavado con tachuelas, están escondidos dos números de esa revista. En su sección “Correo del corazón”, están las respuestas de la redactora a una lectora que firma “Espíritu confuso”. En el diario histórico de Gral. Villegas aparece un abuso similar del eufemismo en la Revista Semanal Ilustrada *La Nota* de esa ciudad, con fecha 29 de mayo de 1932; un lector de Villa Sauze escribe: “Su lindo nombre empieza con S y fenece con la primera letra del abecedario. Si sus ojos encantadores vieran estas líneas y se dignara contestarme sería para mí un placer y haría de mí el hombre más dichoso de la tierra contestando a Alma que sufre”. Una necrológica publicada en la *Revista Gráfica Mensual* de Gral. Villegas, de abril de 1947, se asemeja mucho, por el nivel de lengua, a la que introduce la novela de Puig: “Muy deplorado deceso. El infortunado joven Montiel –”Maximito”, como aquí le llamaban familiar y cariñosamente quienes lo estimaban por sus excelentes cualidades personales– desaparece a los 33 años, vale decir cuando recién empezaba a paladear los goces que brinda la vida (...)”. Con la inclusión de lo documental en la ficción, puede verse cómo Puig lee críticamente auténticos conflictos sociales.



Afiche del New York Times *que reproduce la película* Salomé, *protagonizada por Rita Hayworth, una de las estrellas preferidas de Manuel Puig*

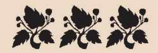


Greta Garbo, icono del cine norteamericano, encantó a Manuel Puig, quien dedicó Los ojos de Greta Garbo *a su memoria*

disfrutar del melodrama sin ingenuidad. El empleo de los estilos propios de los géneros masivos por parte del escritor repite, de otro modo, el ademán que realizan algunos de sus personajes: los adopta, los imita, los pone a circular en una trama, se acerca y se distancia de ellos ostensiblemente y, en definitiva, los vuelve no-reaccionarios. Los géneros estereotipados, los que buscan mantener el *statu quo* –incluso los fascistas– funcionan transgresoramente cuando se los usa de un modo desviado, como hacen Molina en prisión o Toto en sus sueños de cine. La obra de Puig, mediante la reivindicación lúcida de los productos culturales de descarte, convoca a un salvataje de la sensibilidad postergada por la razón que impone la "alta" cultura; a la postre, otro orden autoritario. Cuando se somete a juicio el dominio sobre los lenguajes, se duplican los términos que en la sociedad vinculan a dominadores y dominados.

EL LENGUAJE QUE NOS HABLA

"La sociedad es lenguaje", parece decir la narrativa de Puig en cada página. Las relaciones sociales se vislumbran en el collage de textos heterogéneos que organizan sus novelas, donde se mezclan los recortes copiados de los diarios de pueblo o de las revistas de modas y los inventados "ex profeso" por el autor. En la tensión entre el mundo interior –que se traduce mediante sofisticadas técnicas como el monólogo interior, el fluir de la conciencia o la fragmentación de las frases para connotar los silencios– y los discursos sociales se halla el mayor conflicto de los personajes. Hay un lenguaje del yo, privado y a menudo incompartible, y un lenguaje social por el cual las personas son "habladas", rotuladas, valoradas. Entre ambos lenguajes se mantiene una tensión insoluble, disparidad que el autor trabaja con multiplicidad de propuestas. En *El beso de la mujer araña*, la ciencia clasifica la sexualidad de Molina, en términos médicos, y organiza "en tres grupos a las teorías sobre el origen físico de la homosexualidad"; la institución familiar define, ante los ojos de Toto, los rasgos que debe tener un hijo varón como en el fluir de la conciencia del niño: "y si le digo a papi la verdad que me volví del baño sin hacer pis me lleva a casa antes de que empiecen los números (...) papi, en el baño de mujeres la luz está prendida, y me animo a ir solo (...) le dije que había ido al baño donde tienen que ir los varones". *Boquitas pintadas* acude a recursos como, por ejemplo, el de presentar alternativamente las palabras que pueden decirse y los pensamientos reprimidos por el personaje. En la duodécima entrega, el diálogo entre Celina y la viuda Di Carlo –hermana y amante de Juan Carlos, respectivamente– deja al descubierto la hipocresía a la que el lenguaje público ha acostumbrado a la gente: "–¿Se puede? *El estómago se me revuelve* / –Sí, pase por favor. La estaba esperando. *Qué arreglada se vino la petisa* / –Qué lindas tiene las plantas... *pero la casa da asco*". Entre las funciones más insidiosas de los lenguajes sociales, se acentúa las que poseen el chisme y la delación: el pueblo de Coronel Vallejos, en *Boquitas pintadas*, es con su red de habladurías equivalente a la cárcel donde la policía incita a Molina a sonsacar información a Valentín. Entre Celina y Molina puede trazarse una antítesis: ella –respetable maestra y virtuosa solterona– traiciona; él –homosexual afeminado, acusado de corromper a un menor– elige la lealtad. La manera en que un sujeto logra resolver un conflicto ético en ambientes opresivos suele depender, en la novelística de Puig, de un acto de lenguaje: decir o callar; qué decir y cómo hacerlo. Y, a la vez, de cómo "somos dichos" por la palabra ajena. El problema resultante es el de la identidad ya que, si sujeto y pensamiento se constituyen en el lenguaje, entonces el hombre está condenado a un divorcio entre su ser íntimo y la imagen que la sociedad tiene de él. Al esforzarse en hacer coincidir estos puntos de vista irreconciliables, el yo no logra aceptarse como es: la forma más elemental de la felicidad.



Hablar, escribir y vivir los géneros

Claudia Kozak (Buenos Aires, 1960) es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como docente e investigadora de la UBA y de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Entre sus últimos libros figuran *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (2004) y *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (2006). Ha participado del libro *Homenaje a Manuel Puig* y ha publicado varios ensayos académicos sobre el autor en revistas especializadas, como *Tipográfica*.

¿Qué variaciones introduce Puig en las novelas *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*, sobre el cruce de géneros y el de literatura y medios?
Estas dos últimas novelas de Puig son casi por completo novelas-diálogo, en las que el autor retoma una técnica de escritura ya ensayada desde el primer capítulo de su primera novela –*La traición de Rita Hayworth*– pero, en este caso, llevando el procedimiento a eje articulador de todo el texto: si en *La traición...* se "ponían en escena" unos personajes que conversaban sin referencia narrativa exterior que funcionara para identificarlos, en estas dos últimas novelas –y también en gran medida en la anterior a ellas, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*– , el texto "guionado", al que se le escatiman las didascalias propias del texto teatral o del guión de cine, construye un relato con puras voces. No es que Puig se aleje aquí del característico cruce de géneros massmediáticos presente en sus otras novelas, sino que lo hace de otro modo: pueden relacionarse estas novelas con la cultura mediática por vía del género "entrevista periodística" (algo que aparecía explícitamente en *The Buenos Aires Affaire*); sobre todo en *Sangre de amor correspondido* siempre hay alguien que pregunta y alguien que responde, aunque las identidades estén difuminadas, en muchos casos.

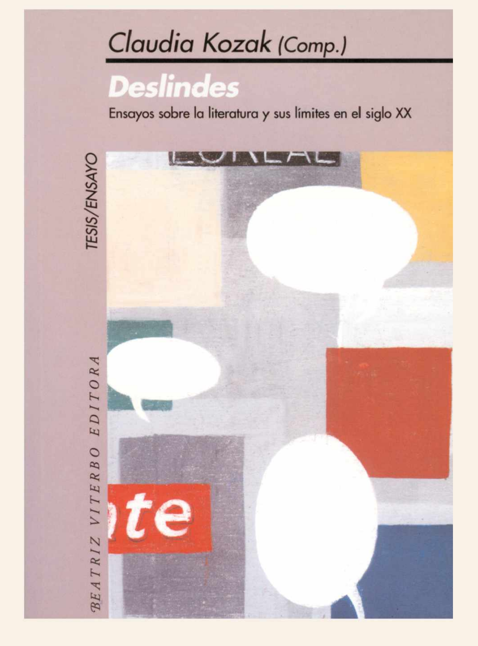
¿Cómo se sintetiza el programa poético de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, que el autor exhibe y condensa en el capítulo 12? ¿Se vincula al proyecto de toda su narrativa?
Maldición eterna a quien lea estas páginas es una novela clave en la producción de Puig porque en ella, al tiempo que reafirma su poética de cruce entre lo experimental y la cultura mediática, la reafirma también como proyecto literario. Es, de hecho, la novela más literaria de Puig. Casi, una novela sobre libros, la escritura y la memoria. En el capítulo 12, en particular, el texto exhibe una especie de programa poético al trabajar las figuras del autor, el lector, la interpretación, la experimentación, en relación con un personaje –Larry–, que en el transcurso de la novela va convirtiéndose poco a poco en un lector/escritor en cierto sentido "sofis-





La investigadora argentina Claudia Kozak







Tapa del libro Deslindes, *compilación de artículos sobre literatura contemporánea realizada por Claudia Kozak*

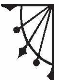
ticado" (descubre la clave para interpretar los diarios secretos de Ramírez, realiza un trabajo casi filológico y a partir de allí decide encarar un proyecto de escritura aunado a una intervención política); pero este programa poético no se aleja, sin embargo, de la idea de la literatura como experimentación y goce: se eclipsa la figura del autor ("Me encanta leer, me encantan las palabras y las frases (...) Me da un gran placer (...) Quien haya escrito el libro, a mí me da lo mismo", sostiene Larry); se concibe la lectura como una fuerza productora en sí misma, capaz de generar nuevas escrituras.

¿Qué peso tienen la oralidad y la escritura en el mundo narrativo de Puig? ¿Cómo se relacionan la presencia o ausencia de la lengua oral o la escrita con lo femenino y lo masculino y el cruce de literatura y medios que signan su producción?

Oralidad y escritura siempre están presentes, y diferenciadas, en las novelas de Puig. En líneas generales, puede afirmarse que la oralidad cae del lado de lo femenino y la escritura, del lado de lo masculino, siguiendo así concepciones más bien tradicionales en la cultura occidental en el reparto de roles de géneros y saberes. En las novelas de Puig, las mujeres conversan o leen en voz alta pero son más bien los hombres quienes escriben. Sin embargo, esta asignación de géneros "conservadora" es siempre puesta en duda desde los textos, en tanto muchas veces, la palabra escrita –en algún sentido, portadora de cierta legalidad en la Modernidad– es también dudosa o carece de valor: así la carta escrita pero destruida por Berto –el padre de Toto, el protagonista de *La traición de Rita Hayworth*–, a la que los lectores accedemos, con todo, en el último capítulo de la novela; o las instrucciones por escrito que Ramírez deja, legando sus libros a Larry, que pesan menos que las instrucciones orales que ha dado a la enfermera. Es que, si bien en las novelas de Puig se trata siempre de un pasaje de la oralidad a la escritura (siempre, convertirse en escritor; así, las novelas muchas veces se estructuran en base a dos partes: en la primera es más notable la oralidad y en la segunda, la escritura. En la novelas-diálogo –aunque no en *Sangre de amor correspondido*, que es toda oral–, al final, siempre hay alguna carta, por ejemplo), es la oralidad "femenina" la que da consistencia a toda la "obra".



"El gran tema de Puig es el 'bovarismo'. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos. El cine, el folletín, el radioteatro, la 'novela rosa', el psicoanálisis: esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y de secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas, sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo." Ricardo Piglia



La travesía de la escritura

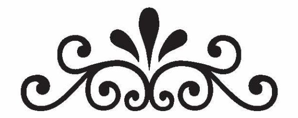
Hay en Latinoamérica una gestualidad "barroquista" que opera como una cultura de la resistencia. Para el escritor y cronista mexicano Carlos Monsiváis, esta tendencia surca literaturas como las del mexicano Joaquín Hurtado, los cubanos Severo Sarduy y Reinaldo Arenas y los argentinos Néstor Perlongher y Manuel Puig. Entre las nuevas generaciones, el chileno Pedro Lemebel (1950), para quien el barroco responde al poder "no con la economía de la nominación puritana sino con el exceso de la renominación metafórica; no con la simetría apolínea de la forma armónica, sino con la hibridez informalista, (...) con el sobredecorado, el rizado, la voluta". Las obras de Lemebel asumen una estética cuyo juego consiste en la exhibición del travestimiento, riéndose del que es "normal", con un sarcasmo delirante. Su proyecto literario se propone atentar contra dicha normalidad, desde el lugar de las minorías estigmatizadas donde él mismo siempre ha estado ubicado por su militancia en el comunismo y por su homosexualidad "guerrera" –"la que se juega en la calle"–, que él diferencia de otra homosexualidad gay, blanca, apolínea, que se adosa al poder por conveniencia. A partir de una investigación acerca de la historia de la homosexualidad en Chile, sustentada con la obtención de la Beca Guggenheim, Lemebel escribe *Tengo miedo, torero* (2001), su primera novela, cuya acción se desarrolla en medio de los disturbios de 1986, contra el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet. En ese contexto, inserta un protagonista cuya acción comprometida es tan impensable como la de Molina en *El beso de la mujer araña*. Se trata de "la Loca





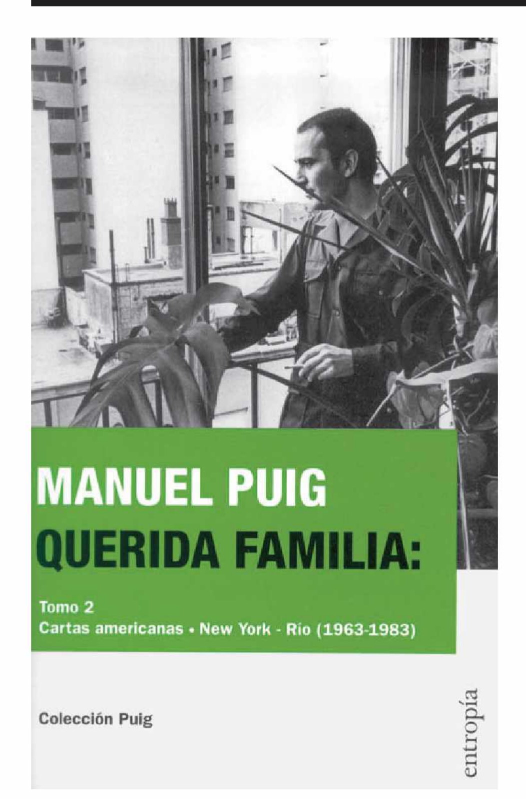
El escritor chileno Pedro Lemebel

del Frente", un homosexual cuarentón, ex travesti, algo pelado y desdentado, cuyo máximo placer reside en escuchar canciones románticas, del estilo de "Tengo miedo, torero, tengo miedo [de] que en la tarde tu risa flote", de la española Sara Montiel, así como Molina es adicto al cine de melodrama. El propio autor menciona como referentes inevitables de su novela *El beso...* de Manuel Puig y el guión de la película *Fresa y chocolate*, del cubano Senel Paz, donde un homosexual se enamora de un joven castrista. El cambio del personaje novelesco sobreviene, igual que en la obra de Puig, cuando se enamora de Carlos, un guerrillero que está planificando el asesinato del dictador. Mediante el recurso de la alternancia, el texto trabaja con diversas oralidades: la de la Loca y la de la mujer de Pinochet, por ejemplo. Una y otra aparecen cargadas de patetismo, caricaturizadas; pero, mientras el discurso



del Frente está contaminado de impudicia, el de la mujer lo está de frivolidad. El humor de Lemebel lo lleva a no elegir un final trágico para Carlos: "evité ese cliché homofóbico donde siempre muere la loca. (...) Creo que allí hay cierta proyección misógina de quien escribe". A diferencia de Puig y de algunos otros escritores con los que el chileno se alinea, Lemebel ha hecho de la ostentación lúbrica de su homosexualidad un arma no solo literaria sino también fuertemente política. Así, con su Manifiesto "Hablo por mi diferencia", salta las barreras de la ficción e incluso las de la crónica, género testimonial que ha cultivado con la misma estética de la desmesura que signa sus textos de ficción. Leído públicamente en un acto contra Pinochet, en 1986, dice: "Mi hombría no la recibí del partido/ Porque me rechazaron con risitas/ Muchas veces/ Mi hombría la aprendí participando/ En la dura de esos años/ Y se rieron de mi voz amariconada/ Gritando: Y va a caer, y va a caer/ Y aunque usted grita como hombre/ No ha conseguido que se vaya".

Antología



Tapa de Querida familia, *epistolario de Manuel Puig*

"Roma, miércoles 25 de abril de 1962

Querida familia:
El viernes tuve carta, me alegro mucho del Club de Carlitos y de que se esté desarrollando. [...] Fui al estreno de *L'eclisse*, la última de Antonioni, no me gustó nada, es una lata que no termina nunca, se pasó de hermético. Lo peor es que ésta le deschava películas anteriores donde uno creía que él prefería sugerir las cosas en vez de decirlas, y sugerirlas apenas. Pero ahora estoy convencido de que esos contenidos que se le adjudicaban simplemente no existían. Antonioni no decía las cosas porque no tenía nada que decir, fuera de esa atmósfera que sabe crear no hay nada. La Vitti está un poco mejor que en las anteriores y Alain Delon muy avivado. Esta lapicera desgraciada se ha empacado. En estos días llegará la Chuchi, no veo el momento de verla. Mañana espero carta, traerá también noticias de Marilé.

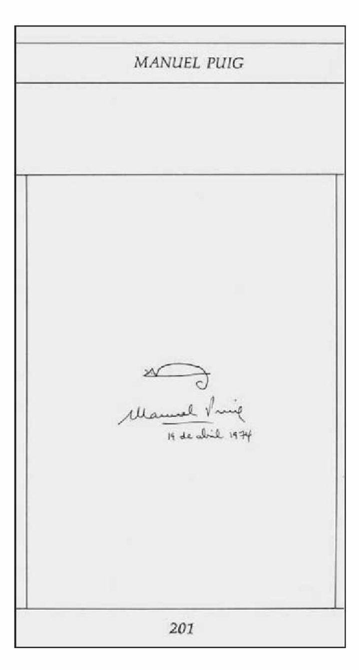
Viernes 27

Hoy día de rabietas generales, llegó carta con la noticia de que no tenían carta mía desde hacía dos semanas. Yo escribí todas las semanas y mandé también a Bulnes una carta para Parrilla porque perdí la dirección ¿será posible que se hayan extraviado tres cartas? Espero que lleguen aunque tarde. Otra rabieta es que Faccenna no vuelve hasta el 2 y Girosi sigue en París (fue a contratar actores) y yo no aguanto más sin saber qué es lo que va a pasar. [...]. Veo que no hago más que quejarme, cuando debería estar muy contento... porque estoy escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. No quería contarlo pero no aguanto más: resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas y antes de empezar la corrección del anterior me largué. Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? No sé que pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ¿¿¿¿???? En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior. Bueno, ya no aguantaba más sin contarlo. Tanti baci e saluti. Ya hablé con la hermana de Chuchi.
Besos
Coco"

Manuel Puig, *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*, Buenos Aires, Entropía, 2005

"(...) –Me contás vos una película.
–No sé ninguna, me la contás vos.
–Cómo me gustaría que me contaras vos una, ahora. Una que yo no haya visto.
–Empezando porque no me acuerdo de ninguna, y siguiendo porque tengo que estudiar.
–Ya te va a llegar el turno a vos y vas a ver... No, no lo digo en broma, ¿sabés qué voy a hacer?
–¿Qué?
–Voy a pensar en alguna película, alguna que a vos no te guste, una bien romántica. Y así me voy a entretener.
–Claro, es una buena idea.
–Y esta noche vos me contás algo, algo de lo que leíste.
–Fenómeno.
–Porque yo estoy medio abombado, y no sé si me voy a acordar de los detalles de una película, para contártela.
–Pensá en algo lindo.
–Y vos estudiá, no macanees más... porque acordate, la pereza por ser amiga empieza.
–De acuerdo. (...)
–*'Y yo estoy segura de que si mi novio hoy volviera desde el más allá me encontraría bonita y joven como yo era entonces, sí que estoy segura, porque se murió queriéndome', la mesa puesta junto al ventanal, la muchacha de pie mirando a través de los vidrios el bosque sumido en la oscuridad, los pasos de él, el temor de darse vuelta y mirarlo, la mano de él que le toma la mano, le quita el anillo y escribe en el vidrio sus nombres, la caricia de él en el pelo sedoso de ella, la caricia de él en un cutis que es de porcelana, la sonrisa de él que más buen mozo no podría ser, la sonrisa de ella de dientes perfectos, el beso húmedo de la felicidad, el fin del relato del ciego, los primeros acordes de un dulce concierto, la llegada en puntas de pie de otros dos invitados, que son el muchacho y la chica, se los ve de espaldas, están elegantes, pero de espalda no se ve si las caras son lindas o feas, y nadie se da cuenta que son los protagonistas de la historia que acaban de oír, ya a mamá le gustó con locura, y a mí también, por suerte no se la conté a este hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten, que se ría no más que soy blando, vamos a ver si él nunca afloja, no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución.*
–Ya está por llegar la comida, Molina.
–Ah, tenías lengua...
–Sí, tengo lengua.
–Creí que te la habían comido los ratones.
–No, no me la comieron los ratones.
–Entonces agachate y si alcanzás metétela en el culo.
–Perdoname, pero no me gusta la confianza que te estás tomando.
–Perfecto, no hablemos más ni una sola palabra, ¿me entendés?, ni una sola.
–...
–No, gracias.
–Tomá el plato más grande.
–No, tomalo vos.
–Gracias.
–De nada. (...)"

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Colección Archivos, Sudamericana, 2002. Cap. 5



Autorretrato del escritor como "ratón". Es un dibujo que aparece frecuentemente en los primeros manuscritos de Manuel y el que eligió mandar, con su firma y fecha, para que formara parte de un libro de autorretratos de artistas y escritores

Bibliografía

AMÍCOLA, JOSÉ (comp.), *Homenaje a Manuel Puig*, La Plata, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, 1994.
AMÍCOLA, JOSÉ, SPERANZA, GRACIELA (1998), *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
AMÍCOLA, JOSÉ, "Figuras. Manuel Puig y la narración infinita". En: Drucaroff, Elsa (Coord.), *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
AMÍCOLA, JOSÉ; PANESI, JORGE (coord.), Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Colección Archivos, Sudamericana, 2002.
BALESTENA, EDUARDO, *"Boquitas pintadas y la narración infinita"*. En: Diario La Capital, Mar del Plata, 2006.
BARDAUIL, PABLO, "Puig en *Los libros* y *Crisis*". En: *ESPACIOS de Crítica y producción*, nº 22, nov/dic 1997.
BLOCK DE BEHAR, LISA, "Manuel Puig: entre ángeles, hombres, nombres y pronombres". En: *ESPACIOS de crítica y producción*., Nº 12 , jun/jul 1993.
CYMERMAN, CLAUDE; FELL, CLAUDE, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Edicial, 2002.
ECO, HUMBERTO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1997.
Kozak, Claudia, "Maldición de hombres/chiste de mujeres. Variaciones sobre géneros, literatura y cultura mediática". En: *Cuadernos del Sur*, Sección Letras, 35/36, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, diciembre de 2006.
PIGLIA, RICARDO, "Clase media cuerpo y destino". En: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004.
SANTOS, LIDIA, "Lo cursi va al paraíso: el arte de la tropicalia y las primeras novelas de Manuel Puig". En: *Alba de América,* Vol. 10, nº 18 y 19, julio 1992.
SCHMUCLER, HÉCTOR, "Los silencios significativos". En: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos aires, Norma, 2004.
SONTAG, SUSAN, *Contra la interpretación y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral, 1990.
VÁZQUEZ, MARÍA CELIA; CAPOMASSI, ALICIA, "Modernidad/Posmodernidad: tensiones críticas en torno de la obra de Manuel Puig". En: Giordano, A.; Vázquez, M.C., *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

Ilustraciones

P. 546, P. 548, P. 549, P. 553, P. 558, P. 559, Herederos de Manuel Puig.
P. 547, P. 552, ESPAÑA, CLAUDIO (dir.), *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia II) 1957-1983*, Buenos Aires, FNA, 2005.
P. 550, FANÉS, FÉLIX, *Pop Art y Minimalismo*, en: *Descubrir el arte*, 10.
P. 551, *Catálogo de Tango/Zurbarán en el Palais de Glace*, Buenos Aires, 1997.
P. 554, GUBERN, ROMÁN, *Historia del Cine*, 1, Barcelona, Baber, 1969.
P. 555, Archivo privado C. K.
P. 556, KOZAK, CLAUDIA (comp.), *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
P. 557, Archivo *Página/12.*